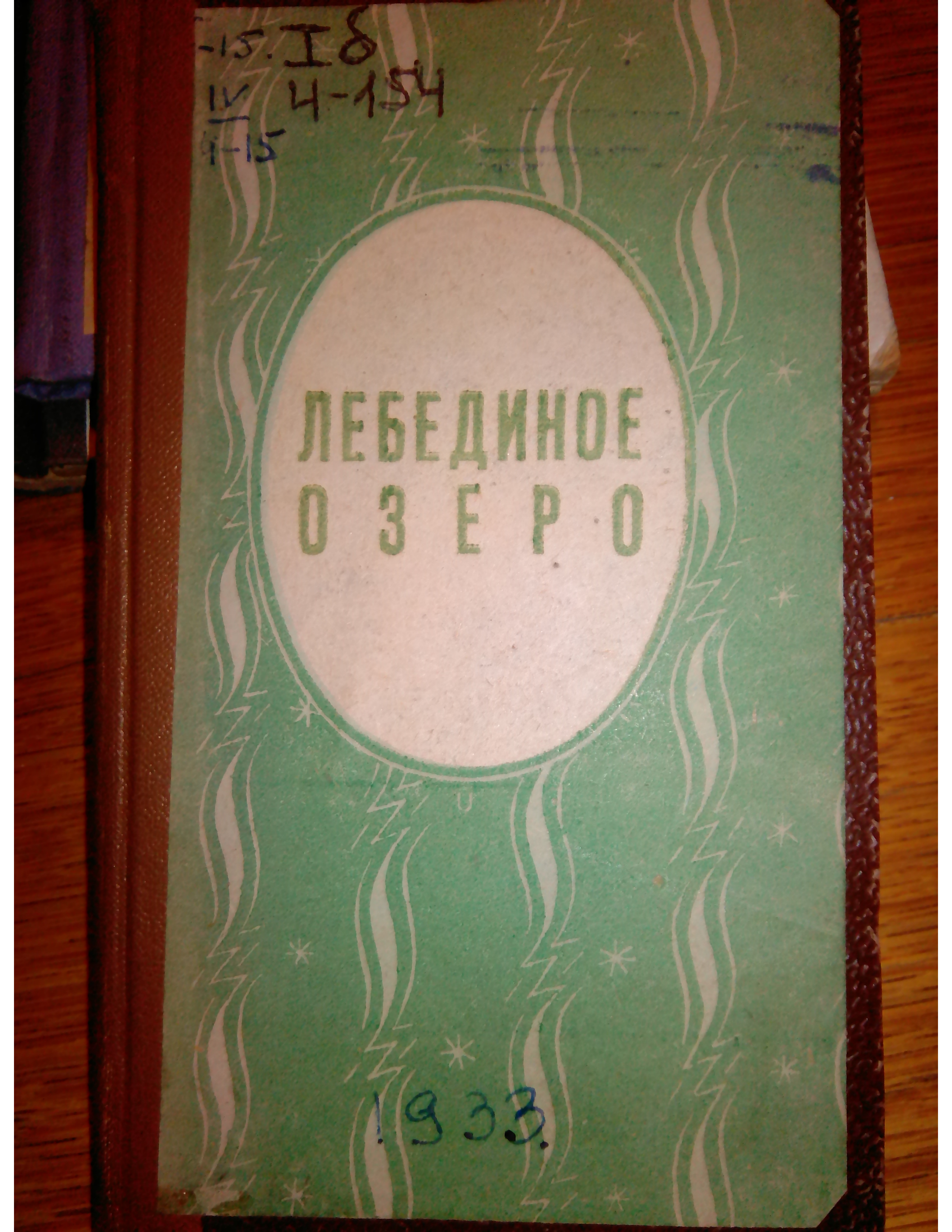


ЛЕБЕДИНОЕ
ОЗЕРО
1933.

имени А. В. Луначарского
ТЕАТР ДРАМЫ

ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО

◆

I—Содержание балета

II—Игорь Глебов: „К новой постановке балета. „Лебединое Озеро“ в Готобе

1933

Бюро Обслуживания Рабочего Зрителя при Управлении Ленингр. Гос. Театров

в помощь зрителю


ГОСУДАРСТВЕН. АКАДЕМ.
Ленинградская Театральная
БИБЛИОТЕКА
имени А. В. ЛУНАЧАРСКОГО
ТЕАТР ДРАМЫ

ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО

◆

I—Содержание балета
II—Игорь Глебов: „К новой постановке балета. „Лебединое Озеро“ в Готобе

1933

Бюро Обслуживания Рабочего Зрителя при Управлении Ленингр. Гос. Театров

Ответственный редактор *П. Соков*
Технический редактор *Н. Дембо*

Сдано в набор 10/VIII 33 г. Подписано к печ. 23/VIII 1933 г. Объем 1/4 п. л. Бумага 62x93. Всего печ. зн. 51200 Ленгорлит № 22073 Тираж 500 экз.
Заказ 6780

Типография «Советский Печатник», Моховая, 40

Лебединое Озеро

Балет в 3 действиях, 4 картинах. Музыка П. И. ЧАЙКОВСКОГО

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Графиня

Граф — ее сын

Ротбарт — герцог

Одиллия — дочь герцога

Лебедь

Друзья графа

Церемониймейстер

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

ПЕРВАЯ КАРТИНА

Действие происходит в 30-х годах девятнадцатого столетия. Парк в старинном родовом замке немецкого графа. Ясный осенний день. Из замка выходит молодой граф, юный романтик, целыми днями предающийся мечтам и фантазиям. Он погружен в чтение книги любимого поэта и почти не замечает окружающей его обстановки. Где-то, вдали, над озером разражается гроза. Спасаясь от грозы, к замку собираются с охоты друзья молодого графа. Они несут с собой убитого лебедя. Вид красивой птицы волнует графа, он готов итти с друзьями на охоту. К замку сбегается застигнутая грозой молодежь, которая уговаривает графа остаться с ней; он неохотно поддается их увещеванию — веселье ему чуждо. Из замка появляется графиня. После неудачной по-

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

ПЕРВАЯ КАРТИНА

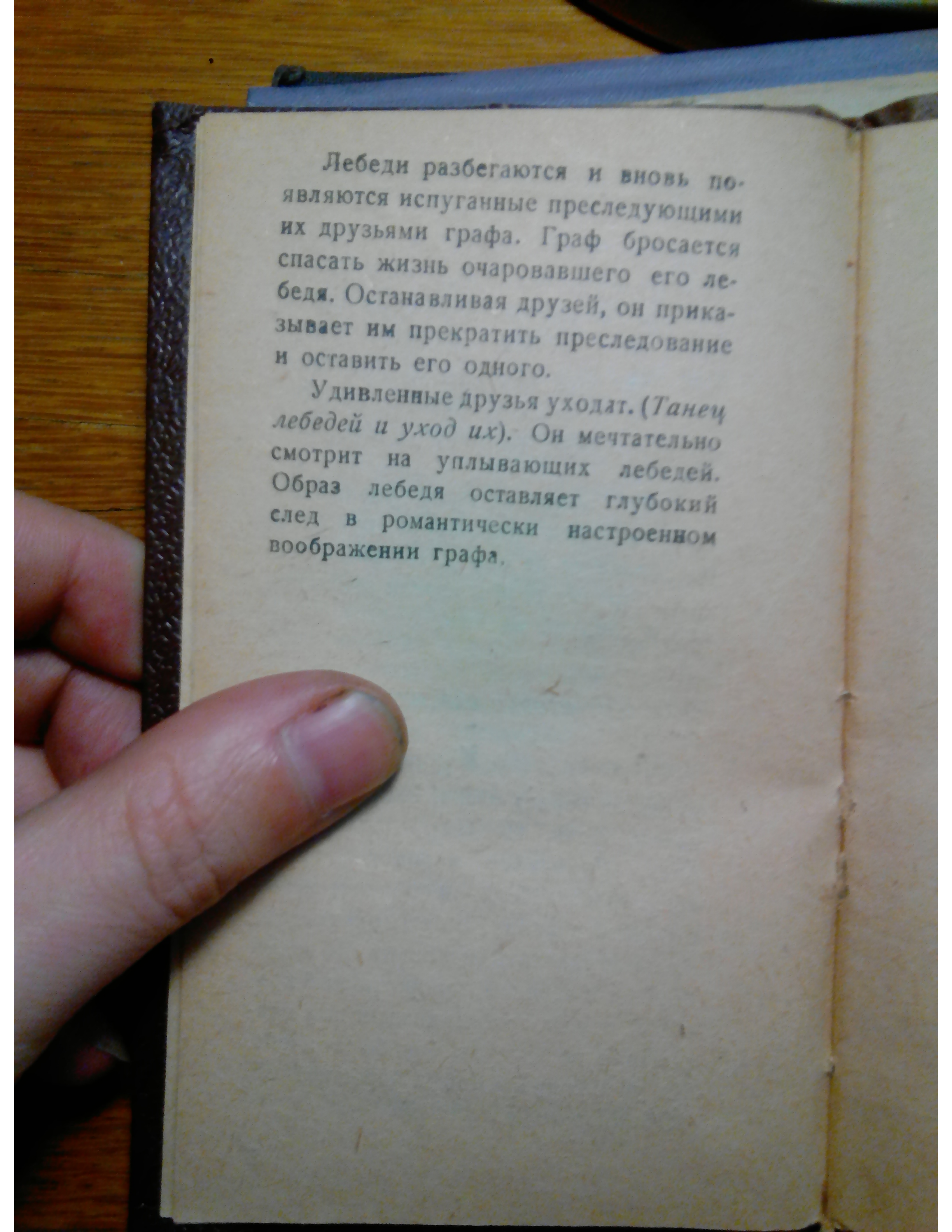
Действие происходит в 30-х годах девятнадцатого столетия. Парк в старинном родовом замке немецкого графа. Ясный осенний день. Из замка выходит молодой граф, юный романтик, целыми днями предающийся мечтам и фантазиям. Он погружен в чтение книги любимого поэта и почти не замечает окружающей его обстановки. Где-то, вдали, над озером разражается гроза. Спасаясь от грозы, к замку собираются с охоты друзья молодого графа. Они несут с собой убитого лебедя. Вид красивой птицы волнует графа, он готов итти с друзьями на охоту. К замку сбегается застигнутая грозой молодежь, которая уговаривает графа остаться с ней; он неохотно поддается их увещеванию — веселье ему чуждо. Из замка появляется графиня. После неудачной по-

пытки вовлечь сына в общее веселье, она уезжает на прогулку. Одна из девушек, желая привлечь внимание графа, отделяется от других и углубляется в чтение оставленной им книги. Графу на мгновенье кажется, что у этой девушки он встретит родственную ему натуру, но вскоре он убеждается в своей ошибке и покидает девушку.

После полонеза гости удаляются. Граф остается один, берет ружье и направляется на охоту. Из замка выходят друзья графа, издали замечают его и следуют за ним.

ВТОРАЯ КАРТИНА

Уединенная местность на берегу озера. Заброшенный замок. Ночь. По озеру плывут лебеди. Появление молодого графа вспугивает лебедя, он собирается выстрелить в птицу, но его охватывает желание схватить ее живьем. Во время борьбы с лебедем, завороженный красотой птицы, граф подпадает под очарование ее взгляда: борьба кончена. Их уносит вихрь новых переживаний. (*Общий танец лебедей*).



Лебеди разбегаются и вновь появляются испуганные преследующими их друзьями графа. Граф бросается спасать жизнь очаровавшего его лебедя. Останавливая друзей, он приказывает им прекратить преследование и оставить его одного.

Удивленные друзья уходят. (*Танец лебедей и уход их*). Он мечтательно смотрит на уплывающих лебедей. Образ лебедя оставляет глубокий след в романтически настроенном воображении графа.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Молодому графу, увлекающемуся чтением старинных легенд, приходит в голову мысль устроить маскарад, в своем средневековом замке, на который все приглашенные должны явиться в маскарадных костюмах минувших эпох.

Зал в старинном родовом замке графини. Маскарад. Среди гостей — родовитый, но обедневший герцог Ротбарт, сосед графини. Он одиноко и замкнуто живет в своем сумрачном, полуразрушенном замке, мечтая выдать свою дочь Одиллию за сына графини, чтобы этим браком восстановить блеск угасающего рода.

Дочь его Одиллия, своенравная и властолюбивая девушка, поставившая своей целью покорить молодого графа, рассчитывает в этот вечер добиться осуществления своей цели. Среди собравшихся гостей граф видит девушку замаскированную лебедем; встревоженный воспоминанием о фантастических переживаниях минувшей ночи, граф приближается к девушке, но она быстро исчезает. По приглашению Одиллии граф тан-

цует с ней. В конце танца, по залу скользит замаскированная лебедем девушка. Отталкивая Одиллию, граф бросается на поиски волнующей его незнакомки. Одиллия в негодовании бежит к отцу. Графиня пытается успокоить сына. Новое появление лебедя. Граф окончательно теряет голову и убегает из замка. Общее смятение. Графиня падает в обморок.

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Уединенное место на берегу озера. Ночь. Танец лебедей. Вбегает трепещущая лебедь, раненная Ротбартом, искавшим, после неудачного сватовства дочери, привычного успокоения на охоте.

Тревога лебедей. Начинается буря. Появление графа, совершенно обезумевшего от бесплодных попыток найти, созданную его воображением, фантастическую девушку-птицу. Видит ее, бросается к раненному лебедю, поднимает и бережно несет на руках. Общий танец и уход лебедей. Смерть раненного лебедя. Не в состоянии расстаться с пленившим его воображение образом девушки, граф, доведенный событиями ночи до крайнего отчаяния, закалывается и падает со скалы.

Пришедшие из замка гости находят труп погибшего безумца.

К постановке балета Чайковского „Лебединое озеро“

Балет „Лебединое озеро“ сочинялся Чайковским в течение весны и осени 1875 года, по заказу дирекции Большого Московского театра. Инструментовка закончена в марте 1876 года.

Можно сказать, что „Лебединое озеро“ возникло в блестящую пору весеннего подъема дарования Чайковского: в самом деле оно расположено между симфонической поэмой „Буря“, музыкой к „Снегурочке“, второй симфонией, вторым струнным квартетом, оперой „Кузнец Вакула“ и первым фортопиянным концертом, с одной стороны, и „Франческой“, „Евгением Онегиным“, виолончельными вариациями на тему „рококо“ и четвертой симфонией—с другой. Оно одновременно третьей симфонии и третьему струнному квартету. Во всех этих произведениях мелос Чайковского вибрирует с исключительной эмоциональной полностью, задушевностью и щедростью. Кажется, нет предела мелодическому изобретению, нет меры многообразным оттенкам лирики, нет исхода песенностью

томимому творчеству. Любопытно, что от богатства воображения, от пер насыщенности звукообразами Чайковский,—в постоянной спешке от сочинения к сочинению. Он залпом фиксирует волнующие его замыслы, несмотря на то, что мелодическим запасам не грозит истощение, что мелодика его—мелодика большого дыхания. Оттого в музыке всего данного периода ощущается напряженность высказывания, „одышка", „движение впопыхах", перехватываемое дыхание: „темпы воображения Чайковского столь пестры, что даже при наличии гибкой и весьма совершенной композиторской техники заметно, что мысль захлебывается, что некогда вздохнуть полнее, захватить побольше воздуха, обдумать на досуге те или иные моменты музыки. В поступках, в настроениях и в высказываниях Чайковского в это время наблюдается повышенная нервозность, беспокойство, порывистость, острое ощущение одиночества, призыв смерти - боязнь смерти („не успеть высказаться"), мучительные перебои во всех проявлениях душевной жизни, яркие вспышки авторского самолюбия и уверенности в ценности создаваемой музыки приводят к болезненным ощущениям, что его не ценят, не понимают и не хотят понять. На „Лебединое озеро" отложились все положительные и отрицательные стороны творческой „спешки" описываемого отрезка жизни Чайковского. Вершиной, предельной точкой подъема и

выходом из кризиса было создание „Евгения Онегина" и четвертой симфонии и потому партитура балета, в сравнении с „Спящей красавицей" и „Щелкунчиком" не лишена неровностей, срывов и следов „одышки" как и торопливых, подчас штампованных „росчерков". Но в то же время из всех произведений Чайковского на протяжении подъема от 1873 до 1878 г. (год окончания „Онегина"), „Лебединое озеро", при всех его неровностях, особенно волнует своим, в высокой степени чутким и правдивым эмоциональным содержанием: тепло, задушевность, ласковость лучших, светлых и ясных мелодий „Лебединого озера" ведут к Глинке[1], Шуберту[2], Беллини[3]. Обычно присущая мелосу Чайковского, мелосу „белых ночей" и „унылой поры очей очарования" — печаль именно в этом балете не переходит в салонную чувствительность, в стиль „жестокого романса". Элегия осени звучит здесь попушкински, а не по-апухтински.

Преобладание в музыке „Лебединого озера" кристально искренней в своей эмоциональной правдивости лирики связывает ее с наиболее чуткой в данном отношении романтической эпохой музыкального творчества на грани 20 - 30 годов XIX века: имею в виду прежде всего, упомянутых уже Беллини, Шуберта и раннего Глинку и Шумана. Конечно, это мечтатели, конечно, образы, вызывае-

[1 2 3]. См. прим. на стр. 39.

мые их воображением в задушевных мелодиях не зовут ни к борьбе, ни к суровому революционному подъему. Но их мелодика, при всей своей, казалось бы, далекости от реальной действительности, дышит только ею, только эмоциями скорби и радости, пульсацией страстей, приливами и отливами ненависти и любви, восторга и отчаяния — словом простодушным „содержанием человеческого сердца". За все богатое событиями развитие музыки XIX века только в отмеченный период, но с „эхо" вплоть до конца 70-х годов и даже дальше (в разных странах иначе), зародилась эта наискреннейшая в смысле своего эмоционального реализма и прямодушия романтическая мелодика. В ней еще нет злобной иронии, нет скепсиса. Печаль не переходит в отчаяние, в бегство от действительности. Любовь даже в горе всегда рождает повышенный жизненный тонус. Она общительна, а не эгоистична. В этой мелодике нет пессимизма, нет и гордой анархической самовлюбленности „сверхчеловека", но нет и мещанского самодовольства рантье, потому что ее элегичность и ее мягкий юмор не дают места житейской плесени, стоячему болоту привычных чуствований.

Образы, носители такого мелоса от Беллини до Шопена, от Шуберта до Грига, от Глинки до Чайковского — тут повсеместно одна волна, но в разных преломлениях, конечно, запечатлены страданием, скорбью. Но страдания

и скорбь не как упадочничество, не как обреченность, не как созданный вековечный смысл жизни, а как неизбежная и неизбывная область чуств и жизнеощущения в конце концов, все-таки, оптимистического: от того что в жизни и от жизни бывает больно не значит, что жизнь—боль. Иначе говоря, ни о небесном, ни о потустороннем эти мечтатели не помышляли в своей музыке: они даже в своих печальных песнях пели о радости существования. Как у Пушкина „печаль моя светла", потому что она жизненна, естественна, неизбежна как и солнце, и радость, таким было и у упомянутых мелодистов чувство жизни с той разницей только, что по мере продвижения вглубь XIX века противоречия романтики обострялись и вызывали душевный надрыв.

Надрыв есть у Шопена в сравнении с Беллини, у Грига и даже еще ранее у Шумана и Мендельсона. Есть поэтому надрыв и в „Лебедином озере". Ошибочно мнение, что балет этот непритязательная сказка о неведомых временах и несуществовавших людях. Чайковский таких формальных словесно-узорчатых сказок не писал, да и не мог писать. Русская действительность этого не позволяла. Но Чайковский, тяготея к романтизму чувства (а не бесплодной игры ума), естественно мыслил, получив в руки фантастический сюжет, образами музыкантов-романтиков 20—30 годов. Не будучи в силах, однако, преодолеть надрыв, наследие ряда трагиче-

ских опустошенных десятилетий в жизни передовой части европейской буржуазной интеллигенции. Эта интеллигенция, наивно уверовав в правду „прав человека и гражданина" и в спасательный демократизм, близоруко не замечала роста рабочего класса, которому принадлежало будущее и вся полнота человеческой правды. Романтики беспокоили буржуа своей упорной верой в существование иной действительности, не той, которую выстроил мещанин, филистер, рантье. Композитор и новеллист Гофман, особенно остро ощущая неизбывное противоречие между филистерской обыденностью и действительностью, создаваемой творческим воображением, создал убедительный для всех противников мещанского быта и морали творческий метод: суть его состояла в том, что писатель ядовито уверял филистеров, что он близорук, что в своем мелкособственническом мире, он, филистер, не ощущает всей полноты, силы и красоты подлинной поэтической действительности. Этот творческий метод вовсе не возникал из отречения от реальной действительности, а порождался горькой иронией над жизнью, в которой сила и красота становились достоянием воображения.

И вот, вся первоначальная музыкальная концепция „Лебединого озера" на каждом шагу обнаруживает гофманство Чайковского, применение им гофманского творческого метода к драматургии балета. Можно пред-

полагать, что в написанной в 1869 году и уничтоженной самим Чайковским опере „Ундина“ этот метод уже был применен (материалы из „Ундины“ вошли частью в музыку к „Снегурочке“ Островского, частью в „Лебединое озеро“). Но во всяком случае ни в одном ни в другом произведении до „Лебединого озера“ Чайковский так обнаженно не раскрывал своего сближения с гофмановской романтикой. Светло-печальный лебединый мелос (беллиниевско-шумановский) замещает упрощенчески будничную мелодику филистерского быт- (в данном случае это быт некоего неамецкого герцогства) с такой же последовательностью, с какой у Гофмана[4] в его новеллах происходит смещение мира действительного с миром фантастическим; но для романтика поэта более реальным, ибо более человечным. У Чайковского эта смена производится даже с большей резкостью, с нарочитым опошлением филистерской действительности и с подчеркнутым качественно различием музыкального материала. В России Чайковского не оставалось места для гофмановской иронии над бюргером— сам бюргер-обыватель был пришиблен и потому двупланность миров в „Лебедином озере“ столь же остро противоречива, но раскрыта на всем протяжении действия, а не поактно, как в „Жизели“ Адана, тогда любимым образцовым балетом для Чайковского.

[4] См. прим. на стр. 40.

Таковы общие предпосылки для понимания истоков творческого метода „Лебединого озера". Но композитор получил в руки сюжетную канву значительно иную, чем то, во что он обратил ее в партитуре. Многим кажется, что прелесть обычной театральной версии „Лебединого озера" именно в невинной, обессмысленной сказочке, в которой особенно приятно полное отсутствие якобы конкретной тематики. Не стоит повторять азбучных истин, что нет бессмысленных сказок, но нельзя не напомнить, что прием обессмысливания сюжетной канвы (даже когда в основу ее вкладывались литературные произведения крупной значимости, яркий пример с „Дон-Кихотом") практиковался в отношении балетных либретто далеко уже не так бесцельно, как это кажется. У нас, в старой России, в старом балетном театре, данные явления, усугублялись по мере углубления николаевской реакции распространяясь далеко вглубь всего XIX века и далее. Публике предлагается сказка — ну, сказка и сказка, что с нее требовать? На самом же деле сказка обескровливается. Обескровлен даже „Конек Горбунок". Для композиторов симфонистов, как Чайковский, с радостью пошедших на создание балетной музыки, это явление обессмысливания сюжета приводило к результатам тягостным; как ни стремились они воссоздать затушеванный смысл путем симфонического развития и поднять формально бессодержательный сцена-

86465 — 10334

ГОСУДАРСТВЕН.

рий до музыкально осмысленного действия эта попытка не спасала положения дела. Наглядные примеры „Щелкунчика" и „Раймонды", обессмысленных в отношении театрального содержания при наличии ценной симфонической и театральной действенной музыки, общеизвестны. По какой же линии шло обессмысливание балетного театра? Конечно, по уловлению зрителя на традиционную басню о невинной бессодержательной сказачности якобы особенно присущей балетной тематике, Вполне понятно, что когда идеологи, руководители императорских театров, трактовали балетные сценарии, они попадали в двойственное положение в такое же, в каком всегда находилось и всероссийское самодержавие. Монархия, стараясь во что бы то ни стало держать себя перед лицом Европы как капиталистическая культура, на самом деле у себя дома всегда опиралась на традиционные российские „устои". По виду демократы европейцы, а по сути крепостники феодалы, они чутко прислушивались к модным европейским театральным течениям (императорские театры в XIX уже веке не обслуживали только узкопридворную челядь, но имитировали их так, что все маломальски сомнительное, с точки зрения традиционных российских устоев, переключалось бы в нечто „благонадежное". Тема „Лебединое озеро" для московского балета 70-х годов, конечно, была, с одной стороны, запоздалым откликом на роман-

тический балет 20—30 годов (именно тематикой типа „Жизели" и беллиниевских романтических коллизий была она для Чайковского), а с другой—попыткой отозваться по-своему на поздний германский романтизм Вагнеровского, творческого по сути своей, уклона. Но известно, как отрицательно отнесся Чайковский к вагнерианству (см. хотя бы его отчет о байретских фестшпилях 1876 года). Несомненно, что тут в сознании его проявились противодействующие вагнерианству токи двоякого содержания: империалистический пафос вагнерианства отталкивал Чайковского, несомненно носившего в себе пережитки феодальной идеологии российского дворянства, а романтика Вагнера была ему резко чужда со своей анархо-индивидуалистической установкой. Чайковский, мастер художественного реализма, всегда пытавшийся, даже в самых обыденных житейских эмоциях, найти („озвучить") оправдывающий их смысл, естественно тяготел к романтизму Беллини и Шумана[5], в котором звучала упорная вера в то, что все-таки действительность то хороша. В 20—30 годах эта вера питалась все тем же источником, откуда излилась вся лирика победившего класса Великой французской революции. Разочарование в действительности не было отрицанием действительности, в сущности не было и разочарованием, а боль и досада

[5] См. прим. на стр. 40.

(наивные, конечно), что фелистерство мешает лучшей части человечества реализовать заветы всеобщей братской любви и губит всякую даровитую личность в болоте пошлости. Нельзя забывать, что еще французские энциклопедисты, а затем вся эпопея революции так „вбили" в сознание передовой европейской интеллигенции осязательное чувство реальности, разумной и потому этически совершенной, несмотря на страдание личности, что „выбить" это чувство не могла самая злейшая политическая реакция даже у людей, чьи политические воззрения далеко не были революционными. Еще долго трагедия одинокой, не понимаемой преследуемой личности, воспринималась как досадное недоразумение: филистер (мещанин) слепо не ведает как прекрасен мир свободы, равенства и братства, мир верной любви до гроба. Мечты Беллини, Шуберта о хорошей красивой действительности, повторяю, не мечты о потусторонней действительности, а о действительности, которая тут, всегда, везде с нами, в окружающем быту. Но она доступна только тем, кто не отравлен филистерством, психологией купли-продажи и собственническим ажиотажем. Ближе всего это чувство действительности познается в любви, как в наисодержательнейшей человечнейшей эмоции. Отсюда многообразные варианты любовной тематики с неизбежными трагическими концовками (любовные умирания); не бегство от отрицаемой

действительности, а вынужденный насильственный уход из нее. Чайковский, как и Шуман, пронес через весь девятнадцатый век светлую печаль ранних романтиков, не споткнувшись о порог тристановской любви отречения от жизни и проклятия реальности. Эта „светлая печаль" до сих пор пленяет в мелосе Беллини, Шуберта, Глинки и множества композиторов полубезыменных (в европейском и особенно в русском романсе). Страх смерти у ранних романтиков— все время говорю только о музыкантах—и у Чайковского это не мистический страх перед загробным миром и судом (египетское наследие), а ужас творческого сознания перед неизбежностью прекращения творчества и расставания с действительностью, в которой хорошо даже страдать создавая. Весь лиризм Чайковского в этой психологической завязке, конечно, не имманентно - психологической, но имеющей причину во всем известных, социально классовых, конфликтах.

Теперь понятно, что превращение живой и чуткой реальной творческой тематики оптимистического романтизма в нереально феерическую сказочность, особенно практиковавшейся в балете, приводило к жестоким конфликтам между музыкой и видимым действием. Театральные идеологи предпочитали не только иметь дело с феодальными образами (неведомые принцы, короли, герцоги и пр. персонажи), но и эти образы лишать конкретно психологического содержа-

ния, чем допустить на сцене правдивый показ основного противоречия: даровитая личность выпадающая из своего класса преследуется и неизбежно гибнет если не идет на компромисс. Пусть образ какого-то влюбленного принца будет обессмыслен до полной опустошенности, как это, например, было сделано в „Лебедином озере“, чем раскрыть до трагедийности „Дон„Кихота“, трагедийности, которой полагалось иметь место или в допотопные времена Берендея, или до XVI века включительно, но не в XIX. Наполнение буржуазного музыкального театра XIX века опустошенными и обессмысленными феодальными образами объясняется просто и вполне понятно: нельзя же было увлечь зрителя рыцарями буржуазии, рыцарями купли-продажи и финансово-расточительских спекуляций. Под деклассированными феодальными принцами рыцарями без страха и упрека мелкая буржуазная интеллигенция, пыталась, конечно, провести своих людей, но идеологически руководителей придворных и крупнобуржуазных театров и инстинктивно разгадывая такой маскарад, превращали принцев, королей, графов и герцогов просто в кукол. Подобного рода фактов множество и в театре Верди (особенно) и Вебера Чайковского и даже Вагнера. Когда же композитор, все-таки в музыке „снимал“ с этих персонажей маски и разоблачал их оппозиционную растущей рантьерской ограниченности природу музыкальный

замысел уродовался до полного обессмысливания, даже созерцательного противления господствующему порядку вещей.

Возвращаясь к судьбам русского балета в эпоху создания Чайковским „Лебединого озера" нельзя не сообразоваться со всем только что сказанным, но помножив это на условия русской действительности. Чтобы не распространяться много, напомню хотя бы про мнение о балете знаменитого реакционного публициста того времени Каткова, приводимые Ларошем в его статье о Чайковском, как драматическом композиторе. Катков сказал Ларошу[6], что напрасно он в своих статьях идеализирует балет: „Балет существует для возбуждения потухших страстей у старцев". Очень хорошо известно, что Чайковский реформируя музыку балета под углом зрения симфониста, знавшего чем симфония в своем развитии обязана танцу, конечно, этого мнения не разделял, но столько же хорошо известно, что такого рода линия оценки балета весьма долго поддерживалась. Теперь, полагаю, не придется удивляться ни печальной судьбе „Лебединого озера", о которой сейчас расскажу, ни упорно держащейся легенде о том, что сохранность „Лебединого озера" в репертуаре до наших дней и широкая популярность балета основана на его якобы идиологически нейтральной „невинной" сказочности. „Лебе-

---

[6] См. прим. на стр. 40.

диное озеро" было поставлено впервые в Москве (ст. ст) 1876 года Либретто сочинение В. Бегичева драматурга, тогда директора московских императорских театров, и Гельцера. Балетмейстером был Рейзингер. Премьера являлась в то же время и бенефисом балерины Карпаковой. Заметим, что Чайковский не пришел в балет композитором относившимся свысока к этому искусству. Балет он знал и любил. Кроме того, перед сочинением „Лебединого озера" он тщательно изучал имевшиеся в театральной библиотеке партитуры наиболее хореграфически ценных балетов. Правда, услышав в 1877 г. „Сильвию" Делиба и нежно оценив ее, Чайковский очень досадовал, что не знал раньше делибовской балетной музыки („Копелия", 1870 г.), и потому утверждал, что „Озеро лебедей" чистая дрянь в сравнении с „Сильвио". Все же это авторское самоуничижение, присущее Чайковскому никак не снимает факта его внимательного отношения к взятой на себя задаче. Предоставим теперь слово современнику премьеры „Лебединое озеро": „при постановке балета на сцене, некоторые номера были пропущены, как неудобные для танцев, или заменены вставными из других балетов, кроме того балетмейстер настоял на необходимости русского танца, присутствие которого было слабо мотивировано... „Лебединое озеро" имело успех, хотя не особенно блестящий, но значительный и держалось на сцене много лет, пока

не истрепались совсем декорации, а подновлять их уже не стали. Истрепались впрочем не одни декорации, музыка тоже сильно пострадала. Замена первоначальных номеров вставными практиковалась все в большей и большей степени и под конец едва ли не целая треть музыки „Лебединого озера" была заменена вставками из других балетов, при том наиболее посредственных", (Кашкин Н. воспоминания о Чайковском М. 1896 г. стр. 103). Итак, „Лебединое озеро" в первоначальной версии композитора осуществлено не было, а между тем анализ партитуры в ее первой версии, показывает, что симфоническо-драматургическая линия была взята Чайковским в характере Беллини шумановской романтики, взята верно и осуществлена с большой страстностью, хотя и не ровно и не всегда с одинаковым мастерством. Сокращения и вставки, однако, шли не по линии сохранения наиболее ярких моментов основной версии за счет слабых, а по линии возможно большей нейтрализации смысловой стороны сюжета и превращения композиции в дивертисмент на якобы сказочной основе.

Очень жаль, что размеры статьи не позволяют дать здесь подробный анализ партитуры балета в ее основной версии. Примененный Чайковским гофмановский творческий метод сюжетно оправдан с начала до конца. Основной драматический мотив непокорности главного героя окружаю-

щему мещанству и рост противленчества до стихийно страстного возмущения и гибели проведен очень последовательно. При жизни Чайковского „Лебединое озеро" в Петербурге не шло. Не было возобновлений и в Москве. Только в 1895 году, значит, почти через полтора года после кончины Чайковского, 15/27 января, состоялась премьера „Лебединого озера" в Мариинском театре в новой музыкальной редакции тогдашнего дирижера балета Дриго и новой хореграфической версии М. И. Петипа и Л. И. Иванова. В музыку балета были вставлены несколько салонных пьес Чайковского в инструментовке Дриго, чем окончательно был разорван ярко театральный стиль произведения. Особенно пострадал последний акт, в котором произошло резкое снижение драматико-симфонического плана (эмоционально глубоко реалистичного) в пользу обессмысленной фантастики. Во втором акте (бал) и всюду, где возможно, проведены принципы дивертисмента. Резко романический конфликт быта и мечты и осмысленно развернутое композитором противоречие между дивертисментом из характерных танцев и классикой на фоне нарастающей драмы сглажено.

Первоначальная версия музыки не только не была реставрирована (в чем, конечно, и не могло быть необходимости), но просто не понята, потому что на всей работе редактора ощущается стремление „подчистить", „выгладить" фактуру Чайковского, а не

поднять до сознания слушателей все наиболее ценное и симфонически развитое в первотексте. При последующем московском возобновлении „Лебединого озера" (балетмейстер Горский) муз. редакция принадлежала дирижеру композитору Арендсу. Еще более, чем Дриго, Арендс не понял симфонической драматургической линии Чайковского и смысла лирики. Он еще сильнее выдвинул дивертисментно попуриобразную последовательность музыкальных номеров. Заслуга Дриго в том, что он, редактируя, не ссылался на авторитет Чайковского и его якобы одобрение, а просто следовал плану балетмейстера и говорил, что балет был плохо скомпанован и пришлось его выправить. Чтобы до конца понять ленинградскую версию „Лебединого озера", пришлось бы остановиться вообще на понимании музыки Чайковского и стиле ее исполнения в импер. театре Петербурга 90-х годов. В кратце: и исполнение и восприятие шли по линии акцентирования салонной риторики, мещанского надрыва („цыганщина") и итальянизированной слащавости за счет симфонической действенности, простоты и естественности присущей к романтической лирике Чайковского. Чтобы понять, как воспринимали и что хотели слышать в наследии Чайковского в 90 х годах достаточно ознакомиться с оперой Направника „Дубровский" с этой „выжимкой" из интонаций подчайковского, какие тогда господствовали и

нравились. Но „Дубровский"—самостоятельное сочинение по Чайковскому „омещаненному и обескровленному". Редакция же „Лебединого озера"—опыт полной перелицовки авторской партитуры в целях сделать ее доступной в пониманиях великосветского и прочего мещанства. Сказка действительно стала невинной, т. е. до конца обессмысленной по привычному методу идеологической нейтрализации балетной тематики. Однако власть композиторского таланта и музыки Чайковского оказалась настолько сильной, что при сюжетном обессмысливании и музыкальном дроблении симфоническо-драматического плана, постановку, все таки, не удалось перевести целиком в виртуозно-классический жанр.

Женский образ лебеди и вся любовная лирика балета настолько завораживали, что постановка получилась при всех ее нелепостях в деталях и в основной драматургической линии, все-таки высокоценной в хореографическом отношении.

Лично я вижу в этой удаче крайне показательный факт музыкального порядка: даже в 90-х годах нельзя было заглушить правду, искренно и непосредственно раскрытую композитором. О смысле этой правды было сказано достаточно выше. Конечно здесь всего на всего лирический протест против всяческой обывательщины, а не политическая борьба, но лирический процесс такой взрывчатой силы и такой эмоциональной на-

пряженности, что даже будучи подан в нейтрализующей его феерической оправе и в блестяще виртуозном хореграфическом оформлении он взволновал публику и с тех пор не переставал волновать смежающиеся ряды поколений. В постановке Петипа и Иванова (его участие мне кажется особенно существенным, потому что, судя по старому „Шелкунчику", Иванов чутко воспринимал самое основное, самое дорогое и самое правдивое, что есть в лирике Чайковского) „Лебединое озеро" стало эмоционально ярким спектаклем, и ни „совиная" мишурная фантастика, ни показная виртуозность не могли заглушить главного: правдивой драмы личности, через любовь ищущей выхода за пределы омертвевшей окружающей жизни, выхода в борьбу, в действительность, выхода какой угодно ценой. В периоды политической реакции музыка как раз на такого рода тематике могла возбуждать и высвобождать эмоции противленчества.

Даже страдание переставало быть пассивным, устрашающим фактором. Наоборот, доводимое Чайковским до предельной остроты, оно переходило в свою противоположность—в не могу не действовать. Отсюда понятное воздействие музыки Чайковского и через театр сугубо на многих русских революционеров. Отсюда же становится ясным, почему эта музыка так яростно была снижаема передовой критикой в эпоху расцвета „Мир искусства". Отсюда же легко объясняется боль-

шое различие в понимании и оценке симфонизма Чайковского западной Европой и в России. Западно-европейская буржуазия уже изжила или вобрала в себя кошмары феодальной и крепостической психики, когда в России она еще торжествовала полную победу над каждым, кто пытался вырваться из „врат царства". Ошибаются поэтому те, кто думает, что популярность и музыки и хореграфии „Лебединого озера" базируется на эстетической нейтрализации сказочного действия а не на его эмоциональном напряжении. Наоборот, именно в „Лебедином озере" хореграфическая содержательность спаялась с музыкой настолько, что можно говорить о симфоническом претворении балетной классики.

Конечно я разумею основное ядро балета — сцены Лебедей и принца с Лебедью. То, чего не удалось достичь ни в „Спящей красавице" ни в прежней постановке „Щелкунчика" (кроме памятного вальса „снежных хлопьев"), удалось в „Лебедином озере". Здесь и была решена эмоционально правдиво проблема классического танца, как танца лирико-симфонического, и в данном случае носителя не беспредметной сказочности и не абстрактно-феерической виртуозности, а эмоционально-конфликтного действия в духе романтической мелодрамы. Утверждаю. что при сказочной номенклатуре действующих лиц, при „штампованной обезличке",—хореграфическое содержание „Лебединого озера" вол-

нует только и только своим реализмом, своей драмой, а не тем, что, мол, этого ничего в жизни не бывает. Если бы зритель балета любил балет за то, что все в нем идеально абстрактно, балета бы не было, или был бы только хореграфический формализм. Но как раз не за это Октябрьская революция сохранила балетный театр.

Новая постановка „Лебединого озера" в ГОТОБе идет в плане практического усвоения классического наследия. Основная цель сохранить в новом театральном наряде ценнейшее хореграфическое завоевание постановки 1895 года и убрать все то обветшалое, что совершенно обессмысливает, затемняет и затушевывает четкие линии романтической сказки. Надо тут же сказать, что необходимость сохранения всех хореграфических замечательных эпизодов не позволила разрешить создавшееся с первой постановки „Лебединого озера" противоречие музыкального плана с танцевальным действием. Вернуться к основной версии партитуры Чайковского не удалось, потому что расхождение между первоначальной концепцией композитора и петербургской постановкой 1895 г. столь острое, что потребовалось бы весь балет ставить заново. Уступка первотексту Чайковского повела бы к необходимости снять ценнейший хореграфический спектакль, что, конечно, нарушило бы принцип бережного отношения к классике по линии хореграфии. Потеря была бы крайне ущерб-

ной, в особенности весь третий акт, сцена лебедей во второй картине второго акта, pas de deux второго акта etc. Итак, мысль вернуться к первотексту Чайковского была оставлена. Наоборот, выдающемуся мастеру балетной классики А. Я. Вагановой было поручено пересмотреть все хореграфическое действие балета и бережно передактировать все ценное в нем, отметая то, что явно устарело, то, что в своей пошлости не оправдывает даже старомодной наивности и что будучи реставрировано и подчищено, т. е. потеряв привычный заплесенелый облик, вызвало бы у современного зрителя глубокое недоумение. Сюда включается и старая условная балетная пантомима с ее „языком глухонемых“, понятным лишь для завзятых любителей придворного балета, посвященных в тайны этой шифрованной речи рук; заменившее ее танцевальное действие более плотно внедряется в хореграфическую ткань спектакля. Равным образом, перед вторым автором нового спектакля художником В. В. Дмитриевым встала задача, отбросив неубедительные для нас принципы обветшавших уже декораций 90-х годов, найти способ на языке современного изо - искусства, выразить неповторимую романтику лирических пейзажей Чайковского. Оказалось, что пересмотренное так хореграфическое действие, хотя и не допускает полного восстановления первой версии партитуры, но позволяет в достаточной мере значительное

ной, в особенности весь третий акт, сцена лебедей во второй картине второго акта, pas de deux второго акта etc. Итак, мысль вернуться к первотексту Чайковского была оставлена. Наоборот, выдающемуся мастеру балетной классики А. Я. Вагановой было поручено пересмотреть все хореграфическое действие балета и бережно перередактировать все ценное в нем, отметая то, что явно устарело, то, что в своей пошлости не оправдывает даже старомодной наивности и что будучи реставрировано и подчищено, т. е. потеряв привычный заплесенелый облик, вызвало бы у современного зрителя глубокое недоумение. Сюда включается и старая условная балетная пантомима с ее „языком глухонемых", понятным лишь для завзятых любителей придворного балета, посвященных в тайны этой шифрованной речи рук; заменившее ее танцевальное действие более плотно внедряется в хореграфическую ткань спектакля. Равным образом, перед вторым автором нового спектакля художником В. В. Дмитриевым встала задача, отбросив неубедительные для нас принципы обветшавших уже декораций 90-х годов, найти способ на языке современного изо-искусства, выразить неповторимую романтику лирических пейзажей Чайковского. Оказалось, что пересмотренное так хореграфическое действие, хотя и не допускает полного восстановления первой версии партитуры, но позволяет в достаточной мере значительное

к ней приближение, не в смысле буквальной реставрации, а в смысле перенесения акцента на симфонически напряженные моменты музыки (раскрытия ранее пропускаемых ценных, с драматургической точки зрения, кусков музыки) взамен нейтральных или внешнеописанных или просто вялых. Включается в действие в высшей степени важное для раскрытия образа принца симфоническое вступление к балету. Соответственно в музыке сокращается или сжимается все, что служило для показных целей спектакля—придворные выходы, шествия, пантомима салонного жанра и т. д. и т. д. Словом как в отношении хореграфическом все внимание А. Я. Вагановой направлено на возможно яркое выявление всего классически-ценного в постановке Петипа и Иванова, так и в отношении музыкальном новая редакция, хотя и подчиняясь требованиям хореграфии, стремится восстановить утраченную линию симфонического развития и выявить основное ядро музыки—отзвуки ранне романтической лирики, о чем выше говорилось в этой статье. Кроме того, вся нюансировка музыки, вся динамическая сторона исполнения реконструируется в плане наших современных воззрений на творчество Чайковского, конечно, с упором на первоначальную авторскую версию и с решительным снятием всех наслоений 90-х годов прошлого века. До какого курьеза доходили эти наслоения видно хотя бы из того, что танец с кубками

в конце первой картины первого акта, написанный Чайковским в ритме и динамике блестящего полонеза в трехдольном размере, танцевался в двухдольном ритме, и это „забавное" соревнование оркестра и сцены считалось вполне нормальным. Бал (второе действие), явно задуманный Чайковским как драматически острая и контрастно-напряженная „игра масок", возбуждающая и нервирующая воображение принца-мечтателя, трактовался так, что в нем были решительно спутаны все драматические линии и снижена интрига. Только бутафорский дым, огонь и провал убеждали зрителя, что все дело в какой-то чертовщине, тогда как Чайковский строил все развитие действия гораздо правдивее и эмоционально углубленнее. Так, известно, что одна из стилистически содержательных особенностей музыки „Лебединого озера" это изобилие в ней вальсовых ритмов. Чайковский с исключительной чуткостью и мастерством претворил трагизм романтического венского вальса Ланнера и Штрауссов и русского лирического вальса Глинки и симфонико-хореграфическое действие. Эта сторона его драматургического мастерства, пользование „ритмическими формулами" танцев, как актуальным началом в развитии драмы, а не только как формально механическим „двигателем", решительно оставалась затемненной, и, например, все вальсовые эпизоды звучали на один и тот же рутинный лад. А между тем, эта „си-

стема“ Чайковского являлась безусловно новым ярким качеством в развитии балета. В сущности это было одновременно и психологизацией танцевальной ритмики и утверждением главного содержания над количественно метрическими функциями танца. И вот, помнится, первый же вальс в первом акте „Лебединого озера“, несомненно связанный с осенними настроениями оркестровой прелюдии, томный, лирически напевный, трактовался в стиле увеселительно пейзанского танца с соответствующим оформлением. Таких „случайностей“, оберегавших сюжетную нейтральность доброй старой сказки можно было насчитать очень много, все они преследовали одну цель — обессмыслить эмоционально-идеологическое содержание балета. В новой постановке „Лебединого озера“ за отправную точку сценического действия и оформления принято то, что наиболее соответствует музыкальному содержанию: взята эпоха расцвета немецкой романтики на грани 20—30-х годов. Реальное и фантастическое соприкасается в гофмановски причудливой смене игры творческого воображения. Тем самым, сценически локализируются истоки тематики и музыки „Лебединого озера“. Поскольку Чайковский в обрисовке фантастических персонажей и ситуаций упорно не прибегал к колористическим приемам из арсенала „волшебной музыки“, которых так много накопилось у композиторов-романтиков „описательного

жанра", постольку не было оснований загружать действие внешне феерическими трюками. Даже „злой рыцарь и чародей" Ротбард охарактеризован как мрачно-феодальный властелин, его сопровождают либо воинственные фанфары, либо властно маршевые интонации без каких-либо мистических гармоний. Инстинктивно или сознательно, но Чайковский поступил в данном случае не как сказочник доисторических времен, а как композитор-новеллист, влюбленный в гофмано-веберовскую эпоху, когда действительно на конкретно исторической почве сталкивались деклассированные принцы-интеллигенты, зигфриды с сумрачными хранителями феодального засилия—баронами, подобными Ротбарту. Эту действительность перевоплощает Чайковский, и ему не было необходимости прибегать к „музыкальному фейерверку" там, где он ощущал „всамделешное" насилие. Точно так же все „царство лебедей" для Чайковского—психологическая реальность, мелос лебедя—жизненно правдивое отображение тяжелой девичьей доли, а не фантастический звуковой узор и не мистическое потустороннее „я". В том-то и секрет, что даже неправдоподобные сказочные ситуации (лебеди-девушки) звучат у Чайковского театрально правдивее, чем таковые же тщательно философски мотивированные у Вагнера (любовный напиток в „Тристане", напиток забвения в „Гибели богов" и т. д.). Прав Чайковский

окрашивая мечты и поступки принца Зигфрида и все основные действия в осенние тона. Восходящая буржуазия, конечно, сметала со своего пути мечтателей, веривших в какую-то иную, чем послереволюционная буржуазная действительность и иную психику, чем рантьерство. Буржуазии были и остались гораздо более близки и милы феодалы Ротбарты; и повторяю, прав был Чайковский не превращая его в причудливого чародея, а наделив его образ „музыкальными символами“ власти и насилия. Во всей партитуре „Лебединого озера“ Чайковский не применяет декоративных приемов муз. романтической сказки. Любую ситуацию он осмысляет психологически (эмоционально), т. е. для него реалистически, хотя и театрально сказочно. Рискнув думать, в своей упрямой убежденности, что действительность не исчерпывается филистерской „явью“, а по настоящему постигается теми, кто этой насильнической „яви“ противится, т. е. действительность измеряется человеческим творчеством,—Чайковский ничуть не подменивает единой материалистической реальности ни платоновским миром идей, ни буддистской Нирваной (его лебеди, увы, не из Монсальвальта—отчизны Лоэнгрина и ему подобных небожителей). Напомню, кстати, о тщательном изучении Чайковским вначале 90-х годов личности и творчества Спинозы. А потому, и так называемый писсимизм Чайковского требует пересмотра. Пессимизм ли это,

т. е. неверие в творческие судьбы человечества, а отсюда бегство от действительности, или глубокая боль сознания великого художника-реалиста, что ближайшие к нему линии восхождения человеческой культуры подчинены были идеологии „купли-продажи“ и психологии собственности и присвоения. Кажется, очень мало обращали внимания на тот любопытный факт, что Ларош, друг и современник Чайковского, писал же что: „мне милее всего не мрачный, не унылый, а светлый, бодрый и могучий Чайковский“. Значит можно еще было так ощущать его творчество даже в 90-х годах. Тем с большим основанием можно утверждать, что руководящим стимулом к созданию „Лебединого озера“ для Чайковского середины 70-х годов было не наивно-гедонистическое влечение к сказачности и к миру фантастическому, а ненависть к филистерству, к мещанской психике явлений, ставшему тогда второй „мирной“ шкурой завоевавшего мир буржуа (первой шкурой — шкура хищника). Только из этой ненависти, усиливаемой гнетущим болотом русской действительности, мог возникать столь страстно страдальческий стон более интенсивный, чем у Шумана, какой слышится в мелосе лебедей в лебедином балете. Тем самым определяется место в „Лебедином озере“ в балетном творчестве Чайковского: это лирический танец-песня. В сравнении с роскошным искусством барокко „Спящей краса-

т. е. неверие в творческие судьбы человечества, а отсюда бегство от действительности, или глубокая боль сознания великого художника-реалиста, что ближайшие к нему линии восхождения человеческой культуры подчинены были идеологии „купли-продажи“ и психологии собственности и присвоения. Кажется, очень мало обращали внимания на тот любопытный факт, что Ларош, друг и современник Чайковского, писал же что: „мне милее всего не мрачный, не унылый, а светлый, бодрый и могучий Чайковский“. Значит можно еще было так ощущать его творчество даже в 90-х годах. Тем с большим основанием можно утверждать, что руководящим стимулом к созданию „Лебединого озера“ для Чайковского середины 70-х годов было не наивно-гедонистическое влечение к сказачности и к миру фантастическому, а ненависть к филистерству, к мещанской психике явлений, ставшему тогда второй „мирной“ шкурой завоевавшего мир буржуа (первой шкурой — шкура хищника). Только из этой ненависти, усиливаемой гнетущим болотом русской действительности, мог возникать столь страстно страдальческий стон более интенсивный, чем у Шумана, какой слышится в мелосе лебедей в лебедином балете. Тем самым определяется место в „Лебедином озере“ в балетном творчестве Чайковского: это лирический танец-песня. В сравнении с роскошным искусством барокко „Спящей краса-

вицы" и с мастерским симфоническим действом „Щелкунчика" (своего рода „Жизель" по психологической двухпланности и кукольная комедия по основным музыкальным ритмам и интонациям: шарманочным, т. е. исток в „Коппелии" Делиба и, значит, вдвойне в Гофмане). „Лебединое озеро"—скромный опус. Но оно напевнее остальных балетов и относится к ним как одна из скромных песен шубертовского „Лебединого цикла" к его величавой и монументальной фантазии „Странник".

ИГОРЬ ГЛЕБОВ

Примечания

[1] Михаил Иванович Глинка (1804—1857), гениальный русский композитор, отразивший в своих произведениях идеологию передовой дворянской интеллигенции 1-й трети XIX века. Он сумировал все богатство народной песни и музыки русского дворянского салона 1-й половины XIX века и дал лучшие художественные образцы освоения передовой западно-европейской музыкальной культуры. Отсюда замечательное мастерство и содержательность произведений Глинки.

[2] Франц Шуберт (1797 1828). Гениальный немецкий композитор. Тончайший лирик. В своих произведениях (громадное большинство их—песни), он чутко отражает, казалось бы неуловимейшее, состояние человеческой психики. Великий классик песни, он умеет выразить в них разнообразней-

шие индивидуальные свойства лирики лучших немецких поэтов. У Шуберта огромное мелодическое дарование, острое понимание гармонии и колорита и замечательная драматическая экспрессия.

[3] Винченцо Беллини (1801—1885). Итальянский композитор романтического направления, произведения его отличаются глубокой эмоциональностью и богатством мелодики, исключительной силой драматизма и, ярко очерченными в музыке театральными образами.

[4] Эрнест Теодор Амодей Гофман (1722—1776). Немецкий композитор—фантаст, богато и разнородно одаренная натура—дирижер, отличный рисовальщик, изумительно чуткий музыкальный писатель. Один из самых ярких представителей немецкого романтизма конца XVIII и начала XIX века.

[5] Роберт Шуман (1810—1856). Гениальный немецкий композитор—романтик. В своих произведениях Шуман умеет с исключительной чуткостью ответить на тончайшие и разнообразнейшие человеческие настроения. Наиболее характерны для Шумана возбужденно-страстные состояния, экзальтированная мечтательность, порывистая фантастика.

[6] Герман Августович Ларош (1845—1904). Выдающийся музыкальный исследователь и критик, товарищ Чайковского по консерватории.

ГОСУДАРСТВЕН
86465
102241

шие индивидуальные свойства лирики лучших немецких поэтов. У Шуберта огромное мелодическое дарование, острое понимание гармонии и колорита и замечательная драматическая экспрессия.

3 Винченцо Беллини (1801—1885). Итальянский композитор романтического направления, произведения его отличаются глубокой эмоциональностью и богатством мелодики, исключительной силой драматизма и, ярко очерченными в музыке театральными образами.

4 Эрнест Теодор Амодей Гофман (1722—1776). Немецкий композитор—фантаст, богато и разнородно одаренная натура—дирижер, отличный рисовальщик, изумительно чуткий музыкальный писатель. Один из самых ярких представителей немецкого романтизма конца XVIII и начала XIX века.

5 Роберт Шуман (1810—1856). Гениальный немецкий композитор—романтик. В своих произведенияи Шуман умеет с исключительной чуткостью ответить на тончайшие и разнообразнейшие человеческие настроения. Наиболее характерны для Шумана возбужденно-страстные состояния, экзальтированная мечтательность, порывистая фантастика.

6 Герман Августович Ларош (1845—1904). Выдающийся музыкальный исследователь и критик, товарищ Чайковского по консерватории.

86465
ГОСУДАРСТВЕН...
Ленинградская ...
БИБ...
103341